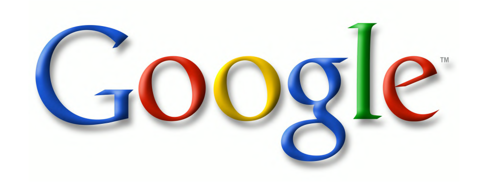
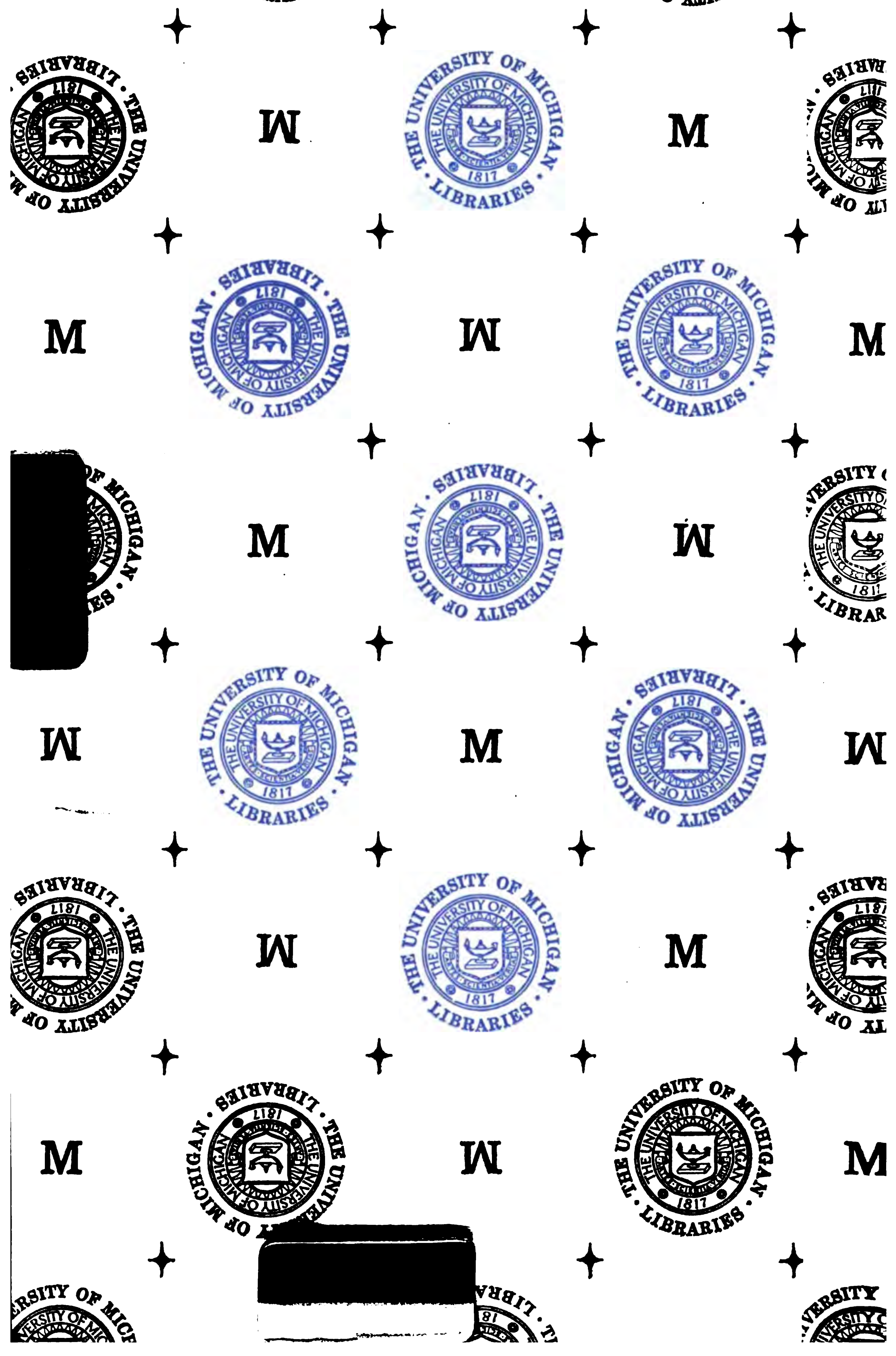



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
M

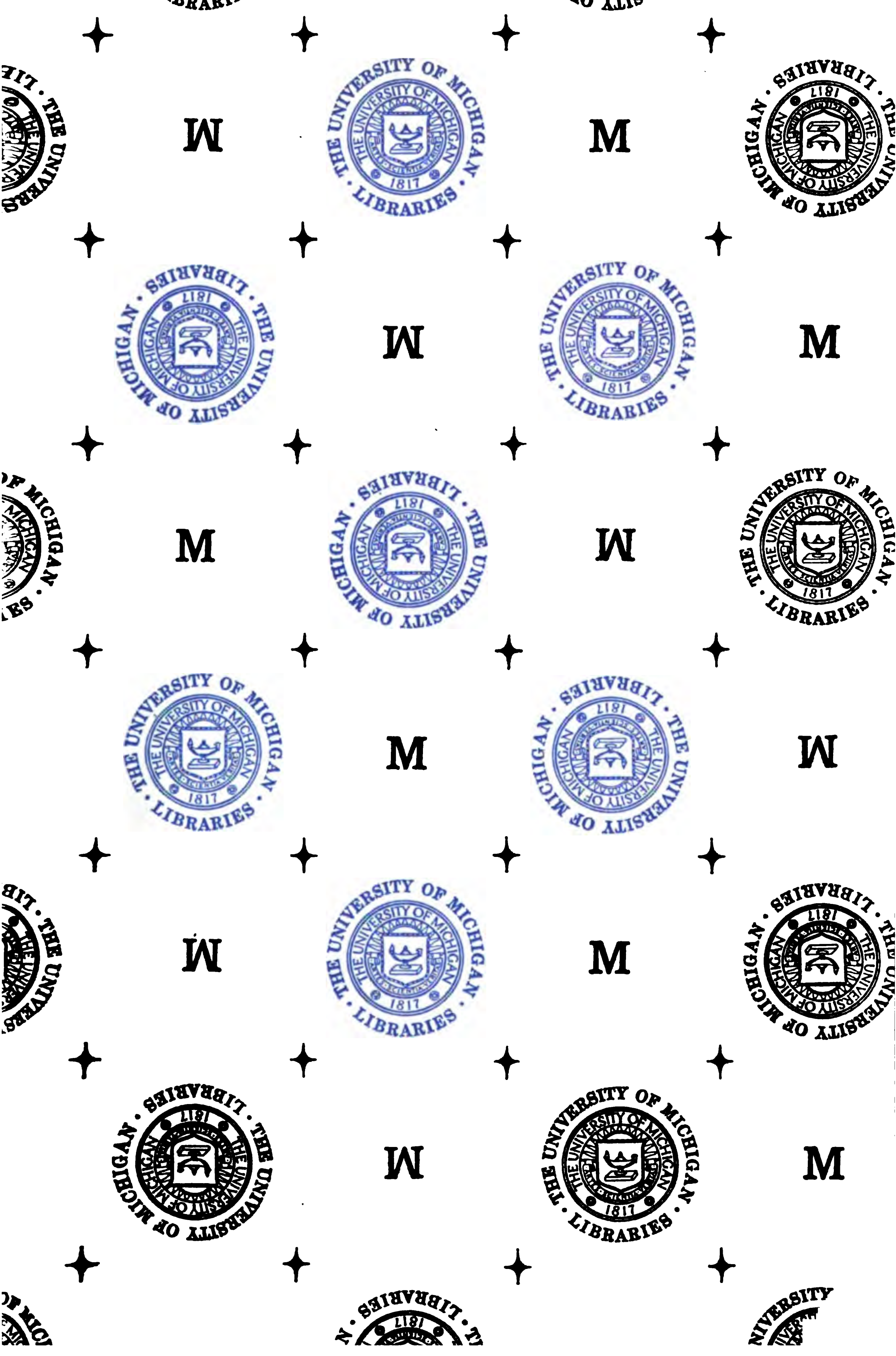

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
M

TABLE ANALYTIQUE

ET

SYNTHÉTIQUE

DU

DICTIONNAIRE RAISONNÉ

DE

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE

DU XIe AU XVIe SIÈCLE

18535. — Imprimeries réunies, A, rue Mignon, 2, Paris.

HENRI SABINE

TABLE ANALYTIQUE

ET

SYNTHÉTIQUE

DU

DICTIONNAIRE RAISONNÉ

DE

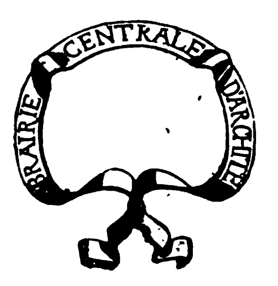
L'ARCHITECTURE FRANÇAISE

DU XIe AU XVIe SIÈCLE

PAR

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel

Avec table alphabétique
des noms de lieux par départements, pour la France
et par contrées, pour l'étranger



PARIS
LIBRAIRIE DES IMPRIMERIES RÉUNIES
ANCIENNE MAISON MOREL
MOTTEROZ, ADMINISTRATEUR-DIRECTEUR
13, Rue Bonaparte, 13

1889

PRÉFACE

Une préface pour la table d'un livre est une chose assez rare pour être expliquée : c'est que ce livre, à l'encontre d'autres ouvrages, contient non seulement la promesse de son titre, mais encore dix fois plus.

Ce titre : *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, est vrai pour une partie de l'ouvrage ; il passe sous silence les autres parties et peut-être a-t-il fait croire à l'exclusivisme prétendu de l'auteur et du livre.

Or c'est là une erreur.

On peut penser qu'en commençant un pareil travail, Viollet-le-Duc, inspiré par ses convictions d'artiste, d'archéologue et d'architecte, avait seulement en vue de mettre à la portée du plus grand nombre les résultats de ses études sur l'architecture française. Mais à ce seul point de vue, entraîné par le sujet, il était tout d'abord conduit à l'étude des arts liés à l'art de l'architecture et dans cet ordre d'idées son vaste savoir ne lui permettait de s'arrêter qu'après avoir traité le sujet dans toutes ses branches et ramifications.

Le livre devait donc embrasser, pour l'époque adoptée par l'auteur, l'étude de l'architecture, de la construction, de la décoration (peinture, sculpture,

statuaire, ornement) et des arts secondaires qui s'associent à l'œuvre architecturale.

Un tel ouvrage eût bien été le livre promis par le titre; mais, s'il eût rempli le programme annoncé, il n'aurait certes pas répondu aux désirs des lecteurs et à la conscience de l'écrivain. Comment, en effet, concevoir l'étude d'une période de l'art sans des préliminaires qui la rattachent à l'étude des arts qui l'ont précédée. Les arts et l'architecture plus qu'aucun autre ne sont pas des productions d'une génération spontanée. Ils sont le résultat des travaux antérieurs de l'humanité; ils s'entraînent, se succèdent et s'expliquent historiquement l'un par l'autre.

A moins donc de se confiner volontairemet dans une période définie de l'histoire, il fait relier cette période à la précédente, et, si l'auteur est, comme Viollet-le-Duc, par ses études et son intuition merveilleuse, en état de reconstituer la chaîne entière, il remontera de chaînon en chaînon, d'art en art, jusqu'au commencement de l'histoire, c'est-à-dire jusqu'aux origines connues des arts.

C'est ce qu'a fait Viollet-le-Duc, et c'est ainsi que son cadre et son œuvre se sont agrandis par une première et heureuse dérogation à son titre.

Donc l'histoire des arts en général dans leurs rapports avec l'architecture et l'histoire même de l'architecture se trouvent dans ce livre depuis leurs commencements en Asie, berceau des civilisations et de l'humanité, et cette histoire se déroule et s'enchaîne des Asiatiques aux Égyptiens, aux Grecs, aux Romains, aux Byzantins, auxquels se rattachent les origines des arts de l'Occident.

Et cette histoire, sous la plume d'un écrivain lucide, artiste et praticien, raisonneur et éclectique, se déroule en offrant au lecteur l'explication et la raison des choses, la justification des préférences qu'il préconise, et voilà comment on trouve encore dans l'ouvrage la critique et la comparaison, c'est-à-dire l'art comparé, l'architecture comparée.

Quels sont les résultats de cette comparaison raisonnée? Si l'art est, selon la théorie de l'auteur, l'expression idéale du beau fondée sur l'inspiration, la raison et le goût, deux arts seuls méritent ce titre suprême : ce sont l'art grec et l'art ogival, l'art français. Ces deux arts seuls ont produit et laissé après eux des types qui réalisent le beau absolu ou s'en rapprochent; seuls ils ont obtenu ces effets exceptionnels en appliquant à leurs conceptions des théories et des procédés supérieurs.

Les arts primitifs sont incomplets; l'art romain n'est qu'une imitation mal réussie du grec; les arts modernes (sauf des exceptions heureuses et partielles) sont en décadence. Et il en est ainsi parce que les arts primitifs étaient l'enfance de l'art, parce que les Romains n'ont pris de l'art grec que l'apparence et que les modernes n'ont, en fait d'art, ni règles, ni méthode, ni principes.

Telle est la théorie de l'évolution générale des arts et de l'architecture selon Viollet-le-Duc : il la justifie par l'histoire, la comparaison, la critique raisonnée et les exemples, et déjà nous le voyons faire œuvre, non pas d'exclusivisme, mais bien d'historien éclairé et impartial. S'il donne la prééminence à l'art grec dans l'antiquité, à l'art français dans les temps

modernes, c'est en s'appuyant sur des justifications nombreuses et irréfragables, et sa conviction raisonnée s'impose au lecteur.

Voici donc le cadre singulièrement élargi, car nous y trouvons, outre l'architecture française et les arts qui s'y rattachent, l'origine des arts mêmes, leurs développements, croisements et ramifications dans l'antiquité, puis leur suite dans les temps modernes et jusqu'à nos jours. Mais notre auteur ne s'en tient pas là. Entraîné par ses vastes connaissances et son esprit généralisateur, il embrasse du même coup d'œil l'histoire de l'humanité et celle des arts, expression du développement de la civilisation et de l'intelligence des peuples; il explique la naissance et la génération des arts par le croisement des races, leurs caractères par le caractère et l'esprit des peuples; il fait marcher, en étudiant les arts français, l'histoire de la nation et l'histoire provinciale avec l'histoire générale de l'art et de la civilisation, et cette étude complexe se déroule avec une logique qui s'impose, et forme pour le moyen âge français un tableau animé reproduisant la fermentation sociale artistique et politique de l'époque.

Après la chute de l'empire romain et les invasions des barbares, l'esprit et le génie gaulois se réveillent, les débris épars des monuments gallo-romains servent de modèles, et l'art nouveau se dégage lentement des ruines amoncelées ou dispersées sur le sol gaulois. Les moines, alors seuls dépositaires de l'instruction et des traditions, dirigent cette première renaissance, à laquelle Charlemagne donne l'appui et l'impulsion d'un pouvoir organisateur et prépondérant.

Les ordres monastiques croissent en influence. Les concessions et donations leur donnent les moyens d'édifier les premières abbayes, autour desquelles se groupent les habitations de leurs serviteurs et de leurs vassaux, car les abbés réunissent au pouvoir religieux la suzeraineté féodale et même la puissance judiciaire et militaire. Ils sont seigneurs, détenteurs de fiefs, soumis non toujours aux devoirs féodaux, mais ils ont de par leur caractère religieux et leur science une supériorité incontestée sur leurs égaux à tous autres titres, les seigneurs laïques.

Les abbés forment des clercs et des élèves, et la population se groupant autour des abbayes, ils fondent des établissements agricoles, des villages, des villes même. Et, les besoins devenant plus étendus, cette population, sous l'initiative et la direction des abbayes, donne naissance aux écoles monastiques.

Ces écoles ont produit l'art monastique d'abord, puis l'art roman, dernière expression de l'imitation des vestiges de l'art romain.

La civilisation et l'instruction se répandent, le commerce s'accroît et s'étend, et par la voie des échanges des communications s'établissent avec l'empire byzantin, et alors l'art byzantin, héritier des traditions grecques et romaines, influencé au contact des arts asiatiques, pénètre en France et fournit son contingent de renouveau à l'art roman, lequel, tout d'imitation, sans essor, atteignait le terme de son évolution.

La vie sociale s'était accrue et développée. Les centres de population, les villes, celles surtout qui avaient gardé souvenir de l'organisation municipale

des Romains, tendaient à réorganiser leur gouvernement intérieur. Situées hors de l'influence des abbayes, exposées aux conflits avec la féodalité séculière, elles avaient parfois invoqué la tutelle du pouvoir royal, qui, longtemps contesté, gagnait en puissance au milieu des luttes et des conflits, en attendant qu'il devînt le souverain prédominant et incontesté.

Certaines villes avaient ainsi obtenu des chartes de communes, leur reconnaissant des droits particuliers, compensés par des devoirs et des charges, mais aussi leur assurant, au besoin, le recours à la protection royale.

Dans ces communes et dans beaucoup de villes s'organisaient des corps de métiers sous l'influence religieuse d'abord et sous le nom de confréries, puis sous les noms de compagnies ouvrières, dont sortirent les corporations laïques organisées, les corps de métiers.

De là sortait aussi la bourgeoisie qui devait produire le tiers état, lequel, n'étant rien, devait plus tard, beaucoup plus tard, absorber tout.

Mais, dans les villes importantes, un pouvoir existait, à la fois religieux et féodal, égal à celui des abbés et aspirant à balancer leur influence. L'importance croissante des villes lui en offrait l'occasion, la création des communes lui en donnait les moyens. Les évêques prirent la direction de ce mouvement, s'en firent les organisateurs et se maintinrent ainsi, avec accroissement de pouvoir et d'influence, dans la haute situation déjà acquise à leur autorité religieuse et féodale.

C'est à leur influence qu'est dû le prodigieux

mouvement artistique d'où sortirent nos cathédrales, monument civil et religieux, communal et seigneurial, lieu de justice et de réunions publiques, de bourse et de commerce, centre de la vie communale et religieuse et des affaires de la cité.

Cette seconde renaissance eut pour caractère spécifique la rénovation des arts, la création d'un art nouveau, le dégagement des arts laïques issus des corporations, qui désormais seules auraient la direction et la conservation des arts et métiers.

L'art monastique avait fait son temps. L'art laïque apparaissait, empreint encore de ses origines religieuses, desquelles il se dégagerait plus tard, et qui déjà n'étaient plus des entraves.

Cette seconde renaissance a pris le nom d'art ogival, et l'art ogival, c'est l'art français.

On a beaucoup discuté sur les origines de la forme ogivale, connue dès les temps les plus anciens; mais la forme, l'ouverture ogivale, formée par la rencontre de deux courbes, n'est pas l'arc ogival. Ces arcs brisés, constitués par des assises encorbellées et non par des claveaux appareillés, ne sont pas des arcs ogives. Or, le point de départ caractéristique de l'art ogival, c'est l'arc ogival tracé conformément aux principes du *trait*, et c'est de cette application à l'architecture que découlent par des transformations raisonnées et logiques, on peut dire scientifiques, les évolutions successives et ininterrompues de l'art ogival, depuis ses premiers tâtonnements au douzième siècle jusqu'aux commencements brillants et complexes de la troisième renaissance.

C'est aux écoles monastiques, l'école de Cluny la

première, et aux relations créées avec l'Orient par les croisades qu'il faut attribuer les premières applications de l'arc ogive et de son importation en France. Mais l'utilisation de l'arc ogive n'était que le point de départ de la nouvelle architecture. Si les constructeurs monastiques s'en servirent d'abord pour transformer le système de voûte imité des Romains, le style ogival ne se dégage du roman qu'après l'invention de la voûte ogivale, composée d'arcs indépendants et de voûtains formant caissons.

La voûte ogivale est le générateur du plan ogival. Elle donne les dimensions des vides, le volume des pleins, et la naissance de ses arcs détermine le plan des retombées et des chapiteaux.

Les points d'appui sur le sol sont réduits au strict nécessaire; les vides dévorent les pleins; la lumière remplace l'ombre. Les murs sont supprimés et remplacés par des claires-voies ou cloisonnages.

Au principe de stabilité résultant de la forte assiette des murs se substituait le principe nouveau d'équilibre résultant de l'étude raisonnée, de la combinaison savante des poussées et des contre-butements.

La construction antique est stable par pesanteur; la construction ogivale est stable par élasticité.

Voilà comment l'architecture ogivale constitue un art complet fondé sur des principes nouveaux et perfectibles, et comment seul, avec l'architecture grecque, il mérite de porter le nom trop souvent mal employé de style architectural, le style qui ne doit pas être confondu avec le genre.

La voûte ogivale, disons-nous, est le générateur du plan; le trait est le moyen géométrique de mettre en

mouvement ce générateur, et la voûte sur arcs ne pouvant être qu'une construction résultant de tracés exacts et rigoureux, on se demande comment, après avoir établi le plan par le tracé des voûtes, on préparera les élévations de ce plan. C'est encore la géométrie qui donne le moyen d'établir scientifiquement les proportions architecturales en hauteur.

Viollet-le-Duc a cherché la théorie des proportions dans les monuments de l'époque ogivale : il l'a trouvée dans l'emploi des triangles, et il en présente des exemples relevés et figurés d'après les monuments encore existant.

Le triangle, la figure géométrique représentant la plus grande stabilité, le triangle, forme naturelle des cristallisations géologiques, le triangle, nombre et forme symbolique par excellence, employé dans la théorie des arts antiques, est repris par l'école ogivale comme principe de proportion et moyen de tracé architectonique.

Les Égyptiens, les Grecs, les Romains se sont servis du triangle équilatéral comme principe de proportions. L'école laïque ogivale, soit par tradition retrouvée chez les Byzantins, soit par rénovation intuitive, a repris l'emploi du triangle, mais en l'étendant par la combinaison de plusieurs triangles de proportions différentes au tracé d'une seule élévation, et en cela les constructeurs laïques se sont montrés ingénieux applicateurs du principe, ayant à édifier des monuments inspirés d'un esprit nouveau, motivés par d'autres besoins, et conséquemment devant présenter des proportions très différentes de celles des monuments antiques.

Nous avons vu l'extension du cadre primitif du *Dictionnaire raisonné*, en ce qui est des temps antérieurs au onzième siècle, point de départ indiqué par le titre. Il en est de même pour la période ultérieure au seizième siècle, limite fixée par le même titre; et l'auteur, de comparaison en comparaison, nous amène insensiblement jusqu'à l'époque contemporaine, tant pour les arts en général que pour l'architecture en particulier. Chemin faisant, de rapides excursions le conduisent à l'étranger, et ses comparaisons mettant en regard l'art français avec les arts italien, allemand, anglais, etc., sa conclusion, justifiée par les exemples, démontre la supérieure initiative du génie français, en ce qui est de l'art ogival, sur l'origine duquel on a tant discuté, et même sur les autres styles d'époque pour lesquels nous avons donné des inspirations et des modèles à l'Europe moderne.

L'architecture est l'expression la plus forte et la plus durable du progrès intellectuel et de la civilisation. Elle se développe et se perfectionne selon la marche même des mœurs et l'évolution des sociétés. Il est par cette raison difficile d'écrire son histoire sans toucher à l'histoire générale politique, militaire et sociale.

L'érudition de Viollet-le-Duc, son esprit généralisateur lui donnaient le moyen de conduire parallèlement l'histoire de l'art et celle de la nation et son *Dictionnaire* n'y fait faute. Les conflits entre le clergé, la noblesse, la royauté, le peuple, sommairement expliqués, font comprendre le développement de l'architecture. Les villes se fortifient, obtiennent

des chartes de communes ; les évêques édifient leurs cathédrales, construisent leur évêché, marque et siège de leur puissance seigneuriale ; la noblesse élève des manoirs et des châteaux forts ; les églises, les abbayes même sont fortifiées ; les ponts, les passages, les ports également munis de constructions défensives : c'est l'état de guerre organisé, l'état social du moyen âge, conséquence des rivalités féodales et des guerres d'invasion. Et Viollet-le-Duc, chemin faisant, expose l'histoire de la féodalité et fait en même temps l'étude et la description de l'architecture militaire.

Cette étude, comme celle de l'architecture religieuse et civile, remonte aux premiers temps de l'histoire et se continue jusqu'à nos jours, et non seulement les dessins éclairent le texte et l'expliquent, mais ici, plus encore que pour les autres branches de l'architecture, l'auteur devient vulgarisateur ingénieux et instructif. Il restitue les courtines, mâchicoulis, tours, ponts-levis, etc. ; il expose la théorie de l'attaque et de la défense des places, et mettant l'histoire en action, son prestigieux et véridique crayon reconstitue les actions militaires, les machines, les engins, les armes, et fait ainsi apparaître à nos yeux des scènes que la plume seule eût été impuissante à reproduire.

La sculpture, la peinture, les arts secondaires (dits décoratifs) sont étudiés, analysés et reconstitués avec la même conscience et la même ampleur, on peut dire avec la même fidélité éclairée et scrupuleuse.

Viollet-le-Duc, retrouvant les procédés, les traditions oubliés ou perdus, les suit dans l'histoire et

dans la pratique, auxquelles il joint la technologie et la théorie. C'est ainsi que le travail du fer, forge et fonte, et des autres métaux décoratifs, la peinture sur verre, la mosaïque, etc., sont décrits et expliqués.

Dans la sculpture comparée, il fait apparaître, comme il l'a fait pour l'architecture, la supériorité de l'art grec dans l'antiquité, de l'art français (ogival) dans les temps modernes.

Dans la peinture architecturale ou polychromie, il établit qu'en tout temps, à toutes époques, tous les peuples ont décoré leurs édifices de couleurs et de dessins, puis de peintures combinées et disposées avec une entente plus ou moins savante du contraste et des effets décoratifs. Là encore la théorie raisonnée soutient les démonstrations et les exemples, et fait voir qu'en fait d'art (architecture, sculpture ou peinture) les procédés, les formules, le métier ne suffisent pas si l'artiste n'est originalement doué et n'y joint l'inspiration et le goût.

Le symbolisme laïque et religieux, l'ornementation peinte ou sculptée, sont traités avec la même intuition supérieure, avec la même science démonstrative. La décoration générale, liée à l'architecture dans l'art ogival, est expliquée par l'histoire, par le caractère et les circonstances de l'édification des monuments qu'elle entoure. Les singularités, les bizarreries, la complexité de la décoration ogivale sont justifiées par la tolérance des mœurs, par l'esprit gaulois des corporations laïques, par la destination communale des cathédrales, et enfin par la largeur des conceptions religieuses du moyen âge, les traditions mythologiques et panthéistes ayant laissé des

empreintes profondes dans la religion nouvelle aussi bien que dans la mémoire des peuples.

De là, pour expliquer les caractères mythologiques, panthéistes et hiératiques des arts de l'Occident, découle l'utilité des notions précises sur l'origine asiatique des religions et des arts, sur leur succession et leur superposition dans les siècles écoulés, sur la persistance des traditions et la ressemblance des mythes, fictions, légendes et religions.

Une des études les plus sagaces et intéressantes est celle de l'ornement ogival, de la flore ogivale, copiée d'abord, puis inspirée et imitée de la nature.

L'ornementation végétale devait être inspirée de la nature, source et musée de la beauté universelle. Les Grecs lui empruntèrent la feuille d'acanthe, adaptée avec leur goût suprême à la décoration architecturale. Les Romains, copistes serviles, la dénaturèrent par une application tout académique. Les ouvriers romans, copistes des ruines gallo-romaines, inspirés peut-être par un sentiment plus délicat, analysant des vestiges inexpliqués, furent sans doute induits à comparer les ornements qu'ils reproduisaient, dont les formes conventionnelles ne plaisaient pas à leur esprit raisonneur, avec la flore naturelle du pays. Et il ne fallut pas beaucoup chercher pour rencontrer des types ornementaux utilisables. C'est ainsi que l'art gaulois commença d'employer la flore naturelle dans l'ornementation architecturale et que plus tard les sculpteurs laïques, de raisonnement en comparaison, ne prenant plus les types végétaux que comme motif d'inspiration, composèrent une flore décorative imitée de la nature, non copiée, mais conçue selon les prin-

cipes végétaux et mise à l'échelle de la décoration monumentale.

Les mêmes principes, la même évolution se retrouvent dans la peinture ornementale.

Ceci nous amène à parler de l'esthétique.

Selon Viollet-le-Duc, le beau n'est pas unique, il varie selon les temps et les races; il n'a pas de type invariable, et la liberté est nécessaire à sa naissance, à son expansion. « Le beau naît et se développe dans l'âme de l'artiste et doit se traduire d'après les mouvements de cette âme qui s'est habituée à concevoir le beau, *la Vérité*. »

Ainsi s'exprime Viollet-le-Duc, citant et s'appropriant la définition du beau par Socrate.

Donc, la vérité est le principe fondamental du beau.

Le milieu, les mœurs, la religion, l'instruction et surtout l'imagination de l'artiste empreinte de ces causes diverses d'inspiration donneront aux créations artistiques un caractère typique différent tout en respectant le principe éternel et fondamental.

C'est ainsi par exemple que la statuaire française (ogivale) a produit des exemples de beauté suprême comparables à la statuaire grecque, bien que résultant d'une inspiration tout autre et d'une composition sans analogie.

Ceci posé, les formes d'art varient selon l'évolution intellectuelle des peuples, des artistes qui les guident ou les suivent : Hiératisme, Idéalisme, Naturalisme, transfiguration, imitation, telles sont les phases générales dans lesquelles les arts trouvent l'expression plus ou moins rapprochée du rêve toujours entrevu, jamais tangible : le beau esthétique, création inspirée

de la nature, engendrée par l'étude, épurée par la raison, à laquelle le goût donne la forme définitive empreinte d'imagination et d'imitation, mais rendue typique par une application respectueuse des principes naturels.

C'est donc entre l'idéalisme et le naturalisme que se doivent rencontrer les formes artistique du beau. Telle est la doctrine de Viollet-le-Duc et celle de l'école ogivale. C'est en la respectant que l'art ogival atteint son apogée. C'est en poussant à l'excès le principe d'imitation qu'il arrive à la décadence ornementale.

De même en exagérant l'application de l'art du trait, en abusant de cette application pour atteindre la limite extrême de la légèreté constructive, combinant avec une science extrême les principes d'équilibre et d'élasticité, il tombe dans la sécheresse et la maigreur.

Il n'en pouvait être autrement selon la loi naturelle de l'évolution, qui impose aux créations de l'homme comme à celles de la nature, une progression constante, un commencement, un apogée, une fin.

Ces principes généraux applicables à tous les arts se compliquent en ce qui est de l'architecture d'un élément nouveau et prédominant la science, la géométrie. Mais là encore l'application des principes naturels sert de point de départ et de base esthétique pour ainsi parler, car dans la nature la géométrie est le principe générateur universel, et, l'art n'étant qu'une émanation de la nature, une création de seconde main doit s'inspirer du même principe.

Donc, l'architecture, art et science, cherche l'idéal

par l'observation en s'appuyant sur la science et ayant pour guides la raison et le goût.

L'objet de l'œuvre architecture c'est une destination humaine, habitation, lieu de réunion, de culte ou autre : quels que soient les temps, les circonstances, les moyens, la conception sera empreinte d'*Unité*. Elle aura pour expression résultant du concours des éléments divers qui la composent : l'objet, le besoin, en un mot la destination.

Le milieu, les mœurs influeront : le climat modifiera les formes, les mœurs aussi; mais en se conformant à l'objet les principes permettront la variété des formes, laquelle répondra aux exigences utilitaires ou idéales de la composition.

Ici nous arrivons à la pratique sans perdre de vue la théorie et nous rencontrons à chaque instant le guide supérieur auquel Viollet-le-Duc soumet toutes les questions : et ce guide c'est la raison, le raisonnement, le rationalisme.

Inspiration, imagination, idéal, sentiment, goût ne valent rien en fait d'art s'ils ne sont guidés par l'observation, l'étude, la science, la raison.

Ceci établi, l'auteur avec sa pénétration supérieure définit les principes de la composition architecturale : plan, élévation, silhouette aérienne, pleins et vides, lumière et ombre, verticalité, horizontalité, hauteur et largeur, tous ces côtés de la question sont traités avec la même intelligence, la même largeur de vues, le même éclectisme.

Un exemple le démontrera. Prenons pour cet exemple un principe dont on a beaucoup abusé dans les temps modernes, principe pris dans la nature, que

l'antiquité, le moyen âge ont admis et utilisé, mais qu'ils n'ont pas adopté comme une formule absolue applicable sans examen : la symétrie.

L'art classique ou pseudo-classique a fait de la symétrie une loi, loi à laquelle il fallait soumettre les détails de distribution, de composition, de décoration même et dont la suprême expression est le *pendant*, la répétition identique et parallèle. Et, ce faisant, l'art pseudo-classique, appuyé sur une prétendue connaissance de l'art antique, méprisait la variété et le pittoresque du moyen âge et de la renaissance comme œuvres de décadence et de mauvais goût.

Or les pseudo-classiques étaient mal renseignés et leur science était légère d'observation.

Ce que les Grecs, artistes raffinés, ont cherché et trouvé, ce n'est pas la symétrie, c'est l'eurythmie, la pondération des effets. Ce n'est pas une loi rigoureuse tombant dans la formule, c'est l'application des principes esthétiques résultant d'une observation raisonnée des effets d'optique et de perspective pour offrir aux yeux une expression satisfaisante.

La raison se sert de la science, le goût modifie l'application des principes. Et, si les Grecs ont renforcé les autels de leurs temples, relevé des lignes horizontales que l'optique rendait plongeantes, modifié des entre-colonnements pour obtenir certains effets perspectifs ; s'ils ont ainsi enfreint la loi de la symétrie, c'était par un raisonnement subtil, par une entente supérieure des effets, parce que la symétrie n'était pas pour eux une règle, mais un moyen d'obtenir des effets satisfaisants.

En fait d'art le goût éclairé par la science, l'étude,

la raison, est le grand régulateur. Aux époques où l'art était grandement cultivé on a cherché les principes, on a inventé des procédés, on a tenté d'établir des formules. L'art réduit aux formules c'est le métier, ce n'est plus l'art.

Ce qu'il faut en fait d'art c'est la méthode, et la méthode, fruit des traditions et de l'observation, utilise les procédés et les formules, mais ne s'y soumet pas. La méthode est utile comme alliée de l'inspiration, les formules et procédés sont des appuis nécessaires pour l'exécutant, ils sont inutiles ou gênants pour le créateur.

Le *Dictionnaire raisonné*, ainsi que nous l'avons dit plus haut, est singulièrement sorti des limites fixées par son titre. La revue rapide qui précède a pour objet de rappeler sommairement les idées de l'auteur, l'esprit du livre et de justifier le travail de la table analytique et synthétique.

En effet, si chaque *mot* du *Dictionnaire* traite complètement le sujet qu'il qualifie et de plus développe ses rapports avec les autres sujets traités dans l'ouvrage, les développements sont forcément limités par l'objet traité sous ce mot. Viollet-le-Duc a fait un livre excellent dans la forme qu'il lui a donnée, excellent surtout au point de vue pratique de tous les jours. Mais cette forme ne permet pas aisément de saisir l'importance capitale de l'ouvrage et d'en tirer les enseignements généraux qu'il renferme. Recomposé autrement, sous une forme non pas analytique mais synthétique, peut-être au point de vue de l'étude

générale des arts et de l'architecture serait-il plus utile au lecteur.

Mais Viollet-le-Duc seul eût pu réaliser cette refonte, ou du moins donner parfaite l'analyse synthétique de son ouvrage. C'est cette analyse que nous avons essayé de faire dans la table qui va suivre.

On trouve disséminés dans les neuf volumes du *Dictionnaire* :

L'archéologie;

L'architecture comparée;

L'esthétique;

L'histoire des arts, l'histoire générale dans ses rapports avec l'architecture;

La théorie et la pratique de la construction générale;

La composition architecturale, l'histoire générale de l'art français depuis ses origines, les écoles provinciales, les arts du moyen âge; des aperçus de l'art de la renaissance, issu de l'art ogival;

La sculpture (ornement, statuaire), la peinture, la polychromie, la peinture sur verre, la mosaïque, et les autres arts décoratifs, etc., etc.

Mais pour étudier un seul de ces sujets principaux, leurs ramifications, les motifs et exemples donnés par l'auteur, il fallait feuilleter tous les volumes et encore trouvait-on difficilement les passages désirés. Nous avons éprouvé ces difficultés et nous avons essayé de les éliminer.

Le *Dictionnaire raisonné* est un musée dont l'étude était longue et difficile faute d'un catalogue analytique.

Nous avons entrepris cette œuvre de patience et

nous la dédions respectueusement à la mémoire du glorieux chef de l'école française d'architecture, de l'artiste supérieur, de qui les travaux patriotiques et savants ont rendu à la lumière les plus durables témoignages du génie artistique français.

Henri SABINE.

A

B

C

D

DROIT (*suite*).

Passage de pont.
Tour (militaire).
Voirie.

DUGUESCLIN.

Histoire, Guerre :
III, 158.

E

ECOLES PROVINCIALES D'ART ET D'ARCHITECTURE (*suite*).

F

G

H

I

J

L

M

MOTIFS ET DÉTAILS (*suite*).

Voy. Arcs (divers), Arcade, Arcature, Architrave, Axe, Archivolte.
Baie, Bague, Bahut, Balcon, Balustres, Balustrades, Bandeau, Barre, Base.
Cadran, Caisson, Campanile, Cave, Chapiteau, Chêneau, Clefs pendantes, Colonne, Conduite, Corbeau, Corniche, Couronnement, Crédence, Cul de lampe, Cuvette.
Dais, Dôme, Doubleau, Dormant.
Encorbellement, Enduit, Eperon, Entrevous, Entresol, Escalier, Etrésillon.
Fenêtre, Frise, Fronton, Fût.
Gable, Galerie, Galetas, Girouette, Goutterot, Griffe, Grille, Grillage, Guichet.
Horloge.
Imposte.
Lanterne, Lavabo, Lavoir, Lucarne, Lunette, Linteau.
Mansarde, Main-courante, Meneau, Mur d'appui.
Naissance, Niche.
Oculus, Œil.
Pendentif, Piédroit, Perron, Pénétration, Pignon, Pilastre, Pile, Pilier, Pilette, Pinacle, Plafond, Planchers, Plate-bande, Poinçon, Porche, Porte, Portique, Portière.
Raccords, Revêtements, Retraite, Rosace, Rotonde.
Sarcophage, Silo, Socle, Sommier, Soubassement.
Tailloir, Tombeaux, Tas de charge, Terrasse, Théâtre, Tambour, Travée, Trompe, Trésor, Trilobe, Trumeau, Tympan.
Vantail, Vitrage, Vitrail, Voussure, Voûtains, Voûte.

MOTTE FÉODALE.

Histoire :
III, 63.

MOUCHETTE.

Voy. Larmier.

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Z

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DE LIEUX

CITÉS DANS LE DICTIONNAIRE

PAR DÉPARTEMENTS, POUR LA FRANCE

ET

PAR CONTRÉES, POUR L'ÉTRANGER

N. B. — Les monuments de chaque ville sont détaillés à la Table générale (volume X)

I

FRANCE

CHARENTE (*Suite*).

CHARENTE-INFÉRIEURE.

DOUBS.

DROME.

EURE.

SEINE-ET-OISE.

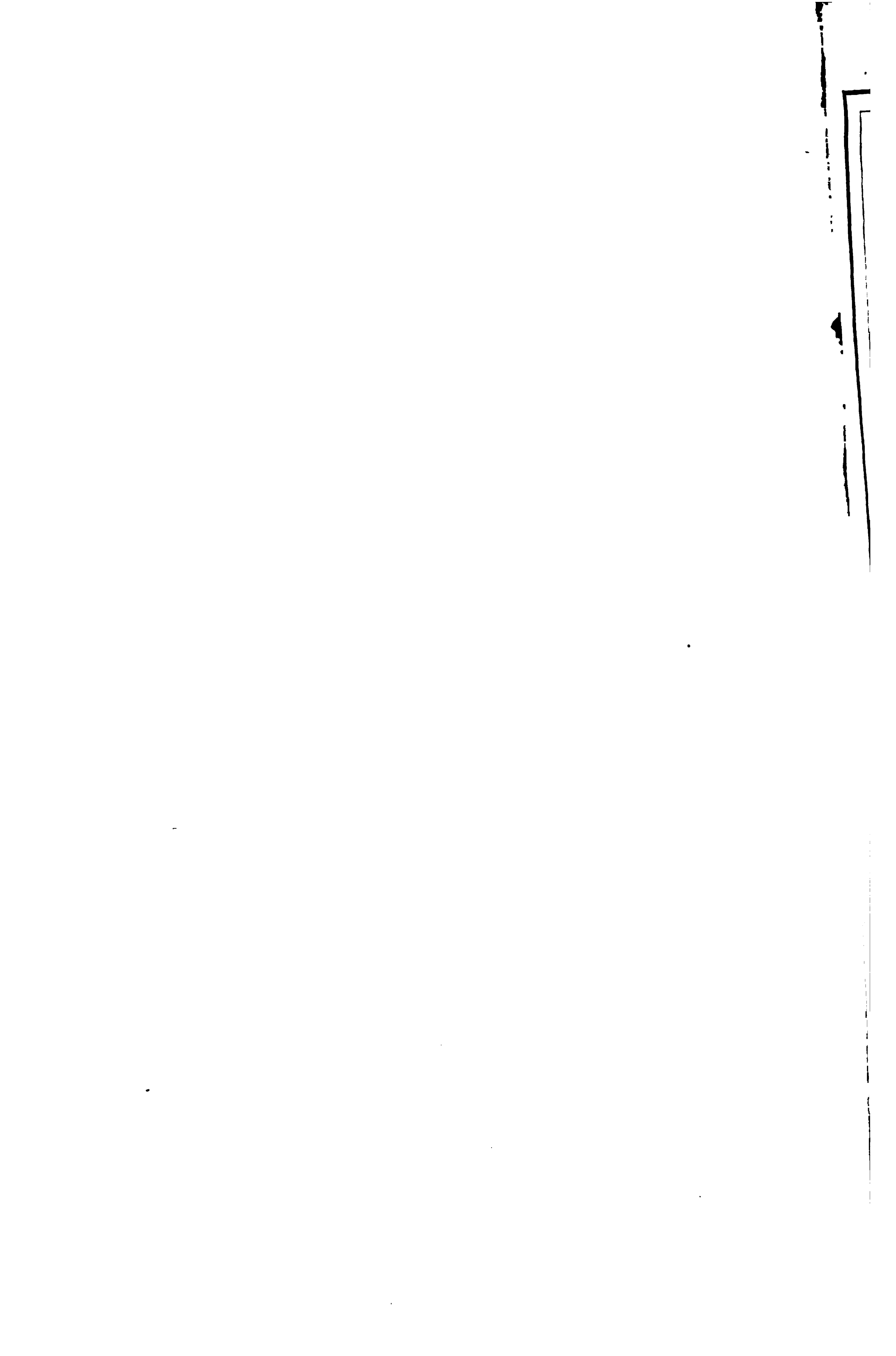
II

ÉTRANGER

TABLE DES MATIÈRES

Imprimeries réunies, A, rue Mignon, 2, Paris. — 18535.

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE



18535. — Imprimeries réunies, A, rue Mignon, 2, Paris.